

## 《性别文化学视野中的东方戏曲》引言

李祥林

《性别文化学视野中的东方戏曲》，李祥林著，香港天马图书有限公司 2001 年版。

—

新、旧世纪之交，回首风云沧桑的百年中国历史，戏曲性别文化学在当下中国兴起无疑是戏曲研究领域的重要突破之一。顾名思义，戏曲性别文化学是指从性别视角（gender perspective）对中国戏曲的文化研究。把性别文化学引入戏曲研究，或者说把中国戏曲纳入性别文化研究视域中，为的是以跨学科的观念和方法对之作出新的解读和发现。当今时代，各种学科的分类越来越精细，但与此同时，学科间的相对“真空”地带也在增多，从而给研究者留下不少待开发的天地。控制论创始人维纳有句名言为大家所熟悉：“在科学发展上可以得到最大收获的领域，是各种已经建立起来的部门之间被忽视的无人区。”作为从不同学科边缘结合部上诞生的戏曲性别文化学，正是一片有待开垦且值得开垦的学术处女地，它强调用性别学和文化学的双重目光审视戏曲，旨在将滋生于东方土壤上的戏曲艺术置放在性别学和文化学有机交织的研究网络中进行不同凡响的阐释。由戏曲研究和性别研究复合而成的戏曲性别文化学，既是从戏曲艺术出发研究性别文化，又是从性别文化出发研究戏曲艺术；既是性别视域中的戏曲艺术学，又是戏曲视域中的性别文化学；既可以从戏曲艺术角度获得对性别文化现象的更细致考察，又可以从性别文化角度获得对戏曲艺术本质的更深刻体认。戏

曲性别文化研究作为一门新学科在当下中国问世，有其现实需要，也有其历史必然。

首先，从社会背景看，戏曲性别文化是顺应改革开放时代潮流的产物。我们知道，性别学或性别研究是以“社会性别”

（gender）为核心的，而“社会性别的关注点在不平等上”，也就是从人文关怀出发，将目光投向弱势群体，把研究重心首先放在对传统的男性话语中心社会里性别歧视问题的清算以及对身处社会边缘、失落已久的女性权益的伸张，“在西方，gender 是当代从 20 世纪 60 年代女权开始就发展起来的，是当代女权主义理论的核心，也是西方妇女学的核心”<sup>（1）</sup>。不可否认，性别意识觉醒，女权或女性主义（feminism）作为学术话题尖锐地摆上当今中国议事日程并为我们所不可避拒，主要是 20 世纪 80 年代改革开放以来才有的事。检视百年中国现代史可知，由于没有真正意义上的女权运动作背景和基础，以妇女为中心的潮流式系统化批评理论在我们这东方古老国度缺乏产生的历史文化土壤，其在神州大地上登台亮相并逐渐引起社会各方面关注，乃是女权或女性主义理论自西向东传入的结果。走出噩梦般的十年“文革”岁月，拨乱反正，思想解冻，国门开放，随着清算封建意识的旗帜在中华大地上再度高高张起，人们对政治上失误造成的诸多经济、文化等方面问题的反思步步深入，女性文化、性别意识也在人文思潮的激励下空前激活，新时期文学艺术对女界人生和女性命运的反思及表现由此走在了当时思想文化大讨论中的前列。自 80 年代初拉开对西方女性或女权主义文学及批评的译介帷幕，从此，“妇女研究”（Women's studies）、“性别诗学”（Poetics of gender）等开始进入国人的学术视野中。特别是'95 世妇会（联合国第四次世界妇女大会）在北京召

开，对中国学术界和文化界更是有力刺激和推动。就这样，随着思想解放，随着西风东渐，在东西方文化交流的积极推动下，“性别”、“女权”成为当下中国社会的增温话题。戏曲性别文化学即在此时代潮流中欣然诞生，成为90年代后期中国学术界一道引人注目的风景线。

有必要就戏曲性别文化学所涉及的“性别”一词略作解释。通常，这个词被人们笼统地理解为男、女两性的差别。值得注意的是，该词在英文当中则是用两个单词来表示的，即“sex”和“gender”，前者主要是从生理角度强调性别的生物性、本能性，后者更注重从文化角度强调性别的社会性、文化性。学术界为了区分二者，将前者译为“性，作为生物的构成，指的是生来俱有的男女生物属性”，而将后者译为“社会性别，作为社会的构成，指的是通过社会学习达到的与两种生物性别相关的一套规范的期望和行为”<sup>(2)</sup>。实质上，外延更宽的“社会性别”也兼含着生物性差异在内，该字眼今天在社会学、人类学、文化学、艺术学、伦理学、政治学、妇女学、经济学、法学等领域得到广泛运用，被用来指称男性和女性在社会中相互关连、具有结构与功能的一系列关系的总和。也就是说，在当今学术界所认同的使用中，“性别”这个术语主要用于指社会性别，也就是男性、女性在社会生活中的特征与角色。男、女两性在社会中的相互关连，构成了社会结构与功能体系中的具有文化意义的性别关系，无论从纵向历史生成看还是从横向社会构成看，这种以社会性为主的性别关系都是文化的产物并反过来又给文化以巨大影响。戏曲性别文化学对“性别”的学术审视，即由此定位。此外，还须指出，性别学或性别研究尽管首先把注意力投向女性研究，但并不等于就把男性研究置于视野之外。持男强

女弱观的男性话语中心地位是历史形成的，在此传统下感到压抑的非惟女性，也有男子；作茧自缚在被社会所期待的、越来越强化的“强者”角色中，男性往往要承受着巨大的身心压力，乃至心力交瘁地喊出“做男人难”。而在中国，在封建家长制趾高气扬的时代，父母之命、科举之道等等同样如泰山压顶般束缚着作为个体生命的男男女女，看看《琵琶记》、《荆钗记》等古典戏曲作品，便不难理解这点。事实上，尽管程度和方式不同，但“男权制度的文化对男女均施与束缚和支配”<sup>(3)</sup>是无疑的，传统歧视女性的文化亦包含着大量制约男性的因素，“不仅女性是性别歧视的受害者，男性也同样是性别歧视的受害者。”<sup>(4)</sup>惟其如此，随着妇女解放浪潮兴起，也唤起了男性解放意识的觉醒。男性研究和女性研究各自的切入点有别，但作为性别研究课题下的子课题，对伤害彼此的男权话语中心传统的清算是二者共同的前提。即是说，现代男性研究也挑战传统男性霸权，努力要拆解“霸权男人”神话，其并非是女性研究的敌对者，因为“男性解放的主要任务就是破除男尊女卑旧思想，支持妇女解放，并把妇女解放视为解放自身的重要内容……解放女性不是对男性的威胁，恰恰相反，它同时是解放男性。”<sup>(5)</sup>对于这点，从事戏曲性别文化研究者当心中有数。

其次，从艺术本体看，戏曲性别文化学的诞生是由戏曲这东方艺术的本性所决定的。艺术是人类生命绽放的花朵，解读生命意识符码化的艺术世界，就是解读人类自身。天地有阴阳，人类分男女，由两性关系滋生的性别文化体现在人类生活各方面并随人类历史相始终，是文学艺术的永恒主题。被誉为东方古典艺术“安琪儿”的戏曲，自诞生起就跟性别问题、两性主题密切相关。戏曲从发生到发展，从本体到文本，从创作到接受，以及叙事母题、形象

塑造、话语模式等等，莫不有性别文化内容淀积其中，也莫不要求研究者以性别视角去透视之、解读之。尽管人类社会发展史上母系、女权老早就“历史性败北”于父系、男权（如恩格斯所言），但在古老的东方，在悠悠中华文化史上，“戏曲多写女角”、“戏曲无女角不好看”、“戏曲是擅长女性形象塑造的艺术”之说自古就为人们熟知。考诸诗、文、书、画、曲，不难发现，从中华本土文化中孕生的诸门艺术当中，跟“次性”或“第二性”缘分忒深、同女性文化纠葛尤紧密者莫过于这红氍毹上“以歌舞演故事”的戏曲。戏曲代女性抒发群体心声，女性为戏曲镀上审美亮色，二者间始终保持着某种血肉相连的“互文”（intertext）关系。以女性为焦点的性别话语、性别模式及性别意指等内在于东方戏曲的叙事逻辑和审美机制中，要窥破后者奥秘，无视性别研究立场难以真正深入。可以说，女性关怀是东方戏曲艺术与身俱来又挥之不去的文化情结。别的不说，单就人物形象塑造而言，诸如钟离春、卓文君、花木兰、黄崇嘏、穆桂英、祝英台、孟丽君、白娘子、赵盼儿等众多神采飞扬的女性角色构成了东方戏曲人物画廊中亮丽的长长一列，她们或喜、或悲、或苦、或愁、或爱、或恨、或凄惋、或壮烈、或平淡、或伟大的生命历程，借助作家、艺术家之手演绎出无尽梨园佳作。一旦离开这多彩多姿的女性群像，一旦删去描写这些女子命运的剧作，一部东方戏曲文学史恐怕就得从头改写并大大失色。从深层上讲，多写女角的戏曲本身就是东方语境中极富柔美气质的艺术，要就其审美本质作出到位阐释，立足性别意识、从发生学角度探究其得以滋生的历史文化土壤也是十分必要的。因此，在戏曲研究领域纳入性别意识，从性别文化视角切入戏曲研究，并

非出自异想天开的生硬嫁接，而恰恰是戏曲这东方民族艺术的本质规定和内在要求使然。

“他山之石，可以攻玉。”既然戏曲多写女性而女性问题自古就是人类社会的首要问题，那么，借鉴现代西方女权/女性批评理论来研究古老的东方戏曲，也就顺理成章<sup>(6)</sup>。从根本上讲，对待女性和女性权利实为对待历史、对待文明的态度的一個缩影，自在性别文化研究中首先得到关注。由于女性作为历史上的弱势群体向来是男性本位社会中被主流话语漠视、贱视的对象，所以，当尤其注重考察社会性别的性别学这门人文学科在现代兴起时，很大程度上就是出自对传统父权制度下女性失语和女权缺席现状的不满，有意识地要把对失落的女性权益的关注、对边缘的女性文化的研究提到首位。女权意识在世界史上由来已久，但女权主义文论作为一种冲撞“菲勒斯中心”霸权的批评理论，则崛起于理性旗帜高扬的现代社会。在古老的东方，戏曲艺术成熟于封建专制社会后半期，而压制“次性”或“第二性”的“菲勒斯”强权文化在华夏史上登峰造极也恰恰在此阶段。明白这个前提，要透彻阐释“戏曲和女性”这课题，也就没理由不借鉴现今富有挑战气息的西方女权批评理论，因为，舶来的女权理论可以为本土批评界检讨古典反思传统解读现实提供不同以往的新视角，正如《走向女权主义诗学》作者肖沃尔特所言，它可以提供给我们一种新的分析模式，帮助我们去超越那从来被视为天经地义的“男性文学史的束缚”而“专注于新的可见的女性文化世界”。诚然，作为艺术研究者，你不一定是女权主义信徒，你也不必陷身在激进女权立场难以自拔，但须承认，透过女权批评之手所打开的窗户，你得以看见一片熟悉又陌生的风景。何况，借鉴不等于盲从，汲取西方理论精华也不等于就必然放弃学术

研究的本土立场，这也是常识。此外，尚有必要说明，作为学科交叉的产物，戏曲性别文化学不可能不立足“大文化意识”而在跨门类、跨学科和跨文化的视野中展开研究，它离不开学术上的三个参照坐标：就跨门类言，研究戏曲文本务必寻求同其他门类艺术尤其是小说、诗歌、影视的内在沟通，因为戏曲既是晚起的又是综合的艺术，单单就戏说戏而缺乏超文体跨门类的整体观是不行的；就跨学科言，戏曲研究属于戏剧学、艺术学学科，性别研究属于社会学、文化学学科，不同学科的交叉互渗决定了任何就事论事的单打一式治学在本课题中都行不通；就跨文化言，戏曲虽属东方艺术但两性关系却是世界性问题，因此，从性别视角研究东方戏曲就不可能是杜绝同西方文化比照的“独语”，前者的若干问题也只有在人类文化的整体语境中才能得到透彻识读。

第三，从研究现状看，戏曲性别文化学的出现是对戏曲领域长期缺乏性别反思意识之局面的反拨。虽说戏曲多写女性，但并不等于说对这多写女性的戏曲，人们就已把握透彻。经验提醒我们，熟悉未必真知，说得多不一定就谈得透，为常人司空见惯的对象，总是容易被文化惯性和思维定势所遮蔽，成为主体偏执、盲视下被悬搁、忽略的存在。若就整个世界而言，19 世纪以前，由于强势的父权制（patriarchy）或“菲勒斯中心”（phallogentrism）话语的遮蔽和扭曲，在文学艺术领域，无论生产主体的性别差异还是文本形象的性别构成以及种种相关性别的审美和文化机制，从来不曾被在真正性别学意义上作为重点对象或主要维度纳入批评家的视野。直到 1861 年，瑞士法学家、人类学家巴霍芬的专著《母权论》出版，方才使这情形有了根本性转变。自此，对性、性别及相关问题的研究在文化人类学领域越来越受到重视，遂有《两性社会学》

（马林诺夫斯基）、《人类婚姻史》（韦斯特马克）、《性别与气质》（马格丽特·米德）、《原始人与性的研究》（恩斯特·克劳利）《母亲：情操和制度的起源研究》（布里福特）等力作相继问世，撩开一片学术新天地。在 19 世纪末、20 世纪初的女权主义运动的第一个高潮中，西蒙·波伏瓦的《第二性》和弗吉尼亚·伍尔夫的《一间自己的房子》问世，使得清算男性话语中心文本里的性别歧视和研究女性文学传统及困境成为可能。女权主义文论的正式诞生，一般认为是在 20 世纪初 60 年代，也就是女权运动的第二个高潮期。1969 年，大洋彼岸学者凯特·米利特捧出她的博士论文《性的政治》，以激进姿态展示出文学批评的新视角，成为 20 世纪风起云涌的女权主义运动中具里程碑意义之作。该书以劳伦斯、热奈特等名家作品为性政治分析的依据，开宗明义就指出，较之民族间、阶级间的冲突，性别之间的冲突更为悠久，遗憾的是，人类历史上男对女的权力支配关系在被一步步体制化的同时却普遍为世人所忽略。鉴于此，对文学中性政治的清算，就势在必然。从此以后，性别问题走上前台，成为人文科学不可回避的对象，文学艺术研究再也不能固守偏见而拒绝将性别批评引入自身学科领域中。

以 20 世纪后半叶论，在我华夏本土由于国情使然，下述现象更值得研究者注意：由于历史惯性，过去长期以来在全社会不断高涨的政治热情支配下和意识形态权力话语不容分辩地强势介入下，一方面，人们对戏曲和女性的关联认同不二，但偏偏缺乏真正性别学意义上的检讨反思，少有潜入性别文化底层发掘的系统研究；另一方面，人们在滔滔不绝地讨论戏曲和女性话题时，又总是老话陈话套话甚多，十年“文革”中那种惟“政治挂帅”、“阶级斗争”是取而陷入庸俗社会学窠臼不能自拔就更是走向极端。就拿妇孺皆知



的“木兰戏”来说，当人们历来都仅仅止于宏大叙事式国家话语层面将其作为妇女能撑半边天的楷模大加张扬时，却不知其中还掩藏着女性失语的巨大悲哀。这个女扮男装、建功立业的传奇女子，一方面固然是受制于男权社会的妇女渴求消除性别歧视、获得男女平等之心理欲望的外化，一方面却是她们假艺术家之手在舞台上所营造的一个性别错位的“白日梦”。因为，当女子为争取自身地位和权益而不得不假借男装、乔扮须眉时，当女性为谋求人生价值实现不得不以放弃自身性别角色向男性角色规范认同作代价时，当女权思想不得不丢开自身话语转而袭用男权社会的主流话语来作自我表白时，这对女性来说本身就是性别悲剧。更极端的例子，尚有十年非常时期中那头顶“革命”桂冠、写了为数不算少的正面女角的“样板戏”，当女性意识无条件听命于政治话语，当强势的政治意念借取女性形象得到充分演绎时，女性意识也就在很大程度上不可避免地、被政治权力话语所架空。<sup>(7)</sup>直到今天，不是仍有陈旧的性别观念屡见于戏曲创作中么？不是还有人、对当代戏曲老是“超越不了传统的以男性为中心的思维模式”的现象深感不满么<sup>(8)</sup>？……于是，一个令人费解的“灯下黑”式悖论在戏曲领域便在所难免：审视戏曲艺术和女性文化的关系，无论从戏曲看女性文化还是从女性看戏曲艺术，多年来恰恰就缺乏性别文化批评这一带根本性的理论视角。对此现象，再不引起警惕和反思是不行的。

鉴于上述，我近几年将主要精力投放在对东方戏曲的性别文化研究上，先后在《戏剧》、《戏剧艺术》、《东方丛刊》、《艺术广角》、《民族艺术》、《民族艺术研究》、《上海艺术家》、

《成都大学学报》等 10 多家刊物上发表了《方兴未艾的戏曲性别文化》、《中国戏曲的女权文化解读》、《中国文化与审美的雌柔

特质》等 20 多万字论文，并多次应邀举办学术讲座，由此得到学术界关注，在此专题上被公认是“目前国内戏曲界发言最多又最系统的”研究者，所做研究亦被誉为是“把一个老题做出了新意，为大家提供了‘熟悉又陌生的’东西，给人以启发”，“让人有别开生面之感”<sup>(9)</sup>。坦白说，戏曲性别文化研究作为从学科交叉中诞生的新学科，是没有什么现成模式可依凭和现成经验可搬用的，一切都靠我自己摸着石头过河。我确信这是一块可供施展身手的学术“空白地带”，并且自觉以立足戏曲又超越戏曲的“大文化意识”来定位我的研究。课题使命使然，我的治学在观念、思维、视角和方法上有意识地要打破画地为牢的学科界限，从单一走向多元，从封闭走向开放，从本位的戏曲领域、艺术领域迈向心理学、社会学、文化学、人类学等学科的广阔空间；与此相应，那些来自语言学、神话学、宗教学、考古学、民族学或民俗学的有关材料，也理所当然地要纳入我的视野。即是说，鉴于对象的特殊性和复杂性，本书在学术视野和研究方法上立足三个维度：首先是文化社会学，借鉴女权批评，从社会性别层面着眼；其次是文化人类学，汲取原型理论，向心理发生层面深入；第三是比较文化学，采用“打通”学说，在文化通观层面展开。三个维度，彼此交叉，相辅相成。在此三维网络中，本课题作为“大文化意识”的产物，实则是以东方戏曲中的性别意识为访谈焦点的跨门类、跨学科、跨文化研究的成果。换言之，本书是从戏曲艺术和性别文化的结合部切入，借鉴性别诗学、原型理论以及比较方法等，就性别文化对东方戏曲的深刻影响、东方戏曲对性别文化的丰富表现以及二者的历史生成、互动关系、话语特征等展开广幅面和深层次探讨，从人类文化的高度反思学术研究领域中这一不可回避的课题，并从理性的人文阐释中体

现出现代批判精神。为此，我在尽可能宽幅占有戏曲实证资料的基础上，把宏观理论阐述和微观个案分析结合起来，以论为主而史、论相兼，通过历史与逻辑的双重把握，通过对古与今、中与外、艺术与文化、戏剧与文学、剧种与剧种之间的内在“打通”，力求对相关问题作出“透过一层”的解读，从而为人们思考当代戏曲创作和戏曲未来走向提供学术参考。同时，也希望通过本书作者之思，多少为读者朋友解读古典、解读传统、解读艺术世界乃至解读当下生活提供某种可资借鉴的人文理念。

循此理路展开的本书内容，其主体部分由三编七章十七节构成：上编“戏曲和女性”，着重透视女性文化对东方戏曲的渗透，分别讨论边缘化境遇中的戏曲和女性、传统阴柔文化坐标中的戏曲艺术以及创作与性别、行当和女角等问题，由表及里地对东方戏曲和女性文化的血肉关联作出立体说明。也就是说，由女性文化出发，贴近戏曲审美本质，剖析戏曲审美特征，并在此层面上获得对戏曲本体的性别文化阐释。中编“女权和男权”，意在论述东方戏曲对性别文化的丰富表现。紧扣“男权语境中的女权意识”这个核心命题，首先是宏观考察，既探视戏曲代女权积极呐喊的优良传统，又检讨“菲勒斯”（phallus）主流文化对戏曲创作梦魇般的制约，并就两种性别话语缠结在戏曲文本中难分彼此现象进行深层反思；其次是微观审视，分别从雌界异化和女性张扬两端切入，既反思男权社会语境中女性的“失语”以及聚焦在戏曲编码中女性形象异化的符号体现，又扫描男权文化压抑下女权的抗争以及戏曲史上女性生命意识张扬的现实或超现实文本表述。下编“性别和母题”，主要解析东方戏曲史上若干有典型价值的性别文化母题。

“解读性别假面”旨在研究戏曲创作中常见的两种性别越位或错位

的话语模式“男说女话”和“女说男话”，切入隐在层面对其二重性进行文化社会学的剖析；“透视古老母题”则拈出东方戏曲文化史上复现频率颇高的“寻母情结”和“阴阳共体”两大母题，从心理原型分析出发进行跨文化的透视，指出前者在现实伦理话语表象下寄托着对失落在数千年男权本位社会中的女权的不尽追忆，后者在看似荒诞怪异的表现形式中隐含着人类对重建两性伙伴关系的永恒理想。

总之，作为艺术人类学课题，新兴的戏曲性别文化研究是大有可为的学科，将性别意识纳入戏曲研究领域是迫切又必要的，对之理应给予足够重视、公正对待和积极投入。在东方戏曲研究中引入性别文化视角，并不意味着对其他视角的排斥，相反，它是在我们已有的研究格局中增添新的风景，拓展着我们的视野并丰富着我们的理论，从而推动中国戏曲研究在未来社会向纵深发展。正是在此意义上，我们说，20 世纪末诞生的戏曲性别文化学，更是一门属于新世纪的有潜力待发展的学科。

#### 注释：

（1）（3）见《世纪之交的中国妇女与发展》第 94、96、80 页，金一虹等主编，南京大学出版社 1998 年版。

（2）见《社会性别研究选译》第 383 页，王政等主编，三联书店 1998 年版。

（4）王胡瑞《试论妇女解放与人的解放》，载《广州社会科学》1994 年第 1 期。

（5）吴宗健《男性解放长话短说》，载《家庭》1995 年第 11 期。

- (6) 从文本研究戏曲与女性，按习惯应划归女性文学批评范畴。不过，英文“Women's literature”（女性文学）在西方常被激进者理解为专指女性写作及其作品，这跟本书论述对象和范围又不全吻合。在中国，仅以作家性别为标准，20世纪初有《中国妇女文学史》（谢无量）、《中国妇女与文学》（胡云翼）和《中国女性的文学生活》（谭正璧）等追寻古代女作家创作足迹的论著；继而，又有30年代问世并以现代女作家创作为视点的《现代中国女作家》（黄英）、《中国现代女作家》（贺玉波）等；直到今天，以《现代妇女文学》、《现代女性文学研究》等为题的论著仍不时有见。与此有别，拙著论述对象虽包括女剧作家（对古往今来为数不多而堪称“凤毛麟角”的她们当然不可忽视），但绝不限于此，因为，国情使然，东方戏曲史上以塑造女性形象而不朽于世的绝大多数作品都并非出自“第二性”之手。再说，从本土实践看，戏曲创作中性别越位也就是男作家持女性视角和女作家持男性视角的现象，在历史上亦非鲜见。因此，借鉴女权批评理论来对中国戏曲作性别文化解读，即不仅仅是从生理性别（sex）定义的狭义“女性文学”层面来研究戏曲艺术，也就成为本书的必然学术定位。
- (7) 参阅拙作《从美国动画片〈花木兰〉说开去——从性别文化视角考察“木兰从军”故事》（载《上海艺术家》1999年第2期）、《政治意念和女性意识的双重变奏——对“样板戏”女主角塑造的检讨反思》（载《四川戏剧》1998年第4期）。
- (8) 凌耘《戏曲与女性》，载1997年3月8日《中国文化报》。

- (9) 详情请参阅廖明君《性别文化视野中的东方戏曲研究——李祥林访谈录》，载《民族艺术》2000年第2期“学术访谈”专栏。

厦门大学图书馆